

# 文化记忆与身体表述

## ——嘉绒锅庄“右旋”模式的人类学阐释

□李 菲

**摘 要：**嘉绒锅庄是藏彝文化走廊无文字族群嘉绒藏族传承至今的一种古老的身体表述实践。本文从田野考察出发，解读嘉绒锅庄“右旋”模式背后所隐含的族群文化记忆和表述语法，一方面探讨无文字族群嘉绒藏族以身体表述来传承共同体文化记忆的多层次意涵，另一方面也揭示出嘉绒藏族如何在特定社会情境中通过族群表述的选择、挪移与再造，将文化记忆转化为形塑共同体认同的文化资源。

**关 键 词：**文化记忆；身体表述；嘉绒锅庄；圈舞；右旋

**中图分类号：**J722.21；J732.2 **文献标识码：**A **文章编号：**1003-840X（2011）01-0075-08

**作者简介：**李菲，厦门大学历史学博士后科研流动站博士后，中国文学人类学研究会秘书长。厦门 361005

社会记忆理论认为，共同体的集体记忆往往是通过纪念仪式和群体化实践得以保持和延续的。<sup>[1] [P40]</sup> 尤其对于许多无文字族群来说，以身体本身为核心而展开的文化表述，即身体表述实践，传达和维系着有关他们过去的意象、知识和记忆，更具有无可替代的重要意义。

藏彝文化走廊中部以墨尔多神山为核心的大渡河上游流域，世代居住着古老的无文字族群 Rgyal - rong，即今天通常所称的“嘉绒藏族”或“嘉绒人”。<sup>①</sup> 在嘉绒腹地，即今四川省甘孜藏族自治州丹巴县境内，民间仍较为完好地传承着古老的“跳锅庄”传统。在笔者亲历过的许多民间仪式场景中，总能见到嘉绒人跳起古老的锅庄：在蓝天或星空

下，在“圆”的绕行之中，或逆时针或顺时针，前后相继，联袂踏歌，似乎没有起点也没有终点。作为一种古老的“圈舞”形式，嘉绒锅庄在嘉绒人的身体中习得、实践和传承，铭刻着这一共同体所共享的集体记忆。以此为出发点，本文力图解读嘉绒锅庄“圈舞”图式及其旋转模式背后隐含的多重文化记忆，同时探寻嘉绒藏族传统观念与身体表述实践在历史变迁中的某些轨迹。

### 一、右旋/左旋：跳锅庄的旋转模式

#### （一）嘉绒锅庄的旋转模式

按照嘉绒民间的说法，传统锅庄“不是

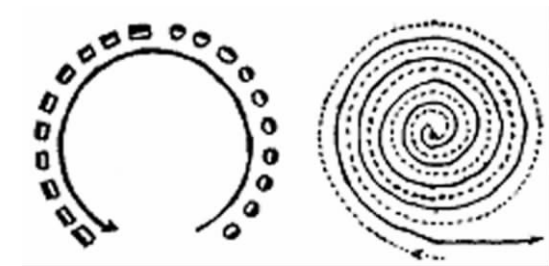
收稿日期：2010-12-25

基金项目：项目来源：中国博士后科学基金资助项目（资助编号：20100480720）。

①新中国成立后，嘉绒被识别为“嘉绒藏族”，属于藏族的一个支系。历史上嘉绒基本上是一个无文字族群，有自己的语言但没有自己的文字。后来虽深受藏文化影响，但藏文字主要由嘉绒上层和僧侣喇嘛所使用，在嘉绒民间并未通行。直至今日，嘉绒民间传统文化的表述系统主要还是以非文字表述为主。

跳来耍的”，通常在墨尔多转山会、藏历新年等宗教庆典以及房屋竣工庆典、婚礼、成年礼等民间仪式性场合才能跳，并作为这些仪式整体的重要组成部分而存在。跳锅庄时，人们首先要在场地中央陈设以青稞咂酒、哈达、五色米等，并煨桑敬神。以此为中心，男女两队分别组成两个半圆弧形，再合为一个中间留有缺口的圆圈队形。在此仪式空间中，嘉绒锅庄有着规定性的基本队列形式，即由男女两队组成的圆圈队形围绕中心做环绕式运动，从而形成了两种基本的动态旋转模式：从跳锅庄者身体的左手方向起步按顺时针方向旋转，称为“左旋”；或者从右手方向起步按逆时针方向旋转，称为“右旋”。在两种基本旋转模式基础上有时又加以变化形成如“8”字穿插、多层同心圆或者“喜旋”图案。以下为两例图式：

嘉绒传统锅庄“达勒嘎底”的旋转图式两例<sup>[2]</sup>（P44～45）



在丹巴县境内，由于受历史上不同外来文化的影响，嘉绒人内部形成了以三大“地脚话”方言分区为基底的三种主要的传统锅庄类别，分别是：以嘉绒话为基底的嘉绒锅庄、以尔龚语为基底的革什杂锅庄、以藏语康方言为基底的二十四村锅庄。<sup>①</sup> 三种类型内部分别又可再划分为“大锅庄”和“小锅庄”。“大锅庄”保留了更为古老的内容，“小锅庄”则受外来因素影响较大。在这一分类结构的基础之上，“圈舞”图式的不同旋转方向进而表现为某种严格的地域群体性规定，并由此构成了区分嘉绒传统锅庄三种主要类型的标志性符号之一。

在当地人的解释中，嘉绒本土信仰为苯

教，藏传佛教在后来才传入嘉绒地区。二者在信仰仪轨的操演上存在差异：前者要求按逆时针方向执仪，而后者则要求按顺时针方向执仪。

表一：丹巴县嘉绒传统锅庄类别与旋转方向的区分

	嘉绒锅庄 (代表) 巴底锅庄 “达尔嘎”	革什扎锅庄 (代表) 甲居锅庄 “玛尼”	二十四村锅庄 (代表) 梭坡锅庄 “卓”
大锅庄	逆时针	逆时针	逆时针
小锅庄	逆时针	顺时针	顺时针



图1 墨尔多转山节期间按不同方向转塔子的嘉绒人



图2 墨尔多庙正月初八跳嘉绒“达勒嘎底”大锅庄

因此，嘉绒锅庄、革什扎锅庄和二十四村锅庄中的“大锅庄”都遵循了古老的嘉绒苯教传统，按逆时针方向旋转。与此相应，嘉绒锅庄的“小锅庄”按逆时针旋转，而革什扎和二十四村地方的“小锅庄”按顺时针

<sup>①</sup> 关于丹巴嘉绒地区的方言与人群分类情况参见《丹巴县志》，北京：民族出版社，1996年，第118～119页；林俊华《丹巴县语言文化资源调查》，《康定师专学报》，2006年第5期，第2～3页等。

旋转则表明,在丹巴嘉绒人内部,前者保留了更多嘉绒传统,因而“更资格”;后两者则更多受到外来文化,尤其是康藏文化的影响。这是一种合理的解释,但却不一定是足够充分的解释。阐释人类学认为,仪式符号所蕴含的象征观念并不一定完全为当地信息提供者所具有;同时,人类学家对文化行为的阐释也并不因主位视角的缺失而宣告无效。因为在很大程度上仪式参与者的关注点在于行为本身而不是行为背后的象征意义。<sup>[3] (P178-179)</sup>

## (二) 藏彝文化走廊“圈舞”旋转模式之比较

值得注意的是,“跳锅庄”作为一种汉语他称,在清以后的众多文献材料中也用于指代藏缅语族各族群中广泛存在的“圈舞”。若将嘉绒锅庄置于更为广阔的藏彝文化走廊背景之中,其旋转模式的族群和文化规定性将更为清晰地显现出来。

受藏传佛教的影响,藏族跳锅庄“果卓”通常按顺时针方向旋转。羌族跳锅庄“莎朗”、“席布蹴”只能按逆时针方向旋转,一种解释是羌民祭祀方向左为始祖,右为火神,故从左至右而行。<sup>[2] (P8)</sup> 笔者在凉山彝族地区的考察中了解到,彝族传统习俗认为日常行为的绕圈动作方向都要向“内”,即以右手动作为基准按逆时针方向绕动,意味着好的、吉祥的都会向着自己“转进来”,而按顺时针方向绕动,即向“外”转,则好运和吉祥都会离开自己“转出去”了。凉山彝族传统的围圈歌舞也多为沿逆时针方向行进,如“谷追”始终沿着逆时针方向走圈歌舞,“得乐荷”也以逆时针方向行进为俗。普米族锅庄“搓磋”的队形变化、舞步花样较多,队形有半圆圈、单圆圈、双圆圈,起舞者也是手拉手逆时针方向跳。<sup>[4] (P34)</sup> 宁蒗和泸沽湖摩梭锅庄“打跳(甲搓)”的动作也有挽手、交叉五指面向圆心随逆时针方向起步的特点。<sup>[5] (P194)</sup> 凉山彝族自治州德昌县金沙乡居住着中国纬度最靠北的一支傈僳族,笔者在当地的调查中发现,傈僳族传统舞蹈大多按逆时针方向旋转。在对金沙江流域花傈僳舞蹈的研究中也有学者提出,苯教关于永恒不变的“万字”(雍仲)

逆时针旋转的圆圈意识,似乎与圆圈舞有着一种微妙的关系。<sup>[6] (P52)</sup>

通常而言,人类的每一种专门化行为总是包含两类基本要素,一类具有功能意义,另外一类则仅仅表现为地方性习俗。相比较之下,后者是一种“审美矫饰(aesthetic frill)”,但恰恰正是这些以习俗为基础的“矫饰”为我们提供了理解他者文化的契机。因为尽管习俗的细节在起源上可能出于历史的偶然,但对某一共同体中的个人来说,这样的细节却是一些高度符号化的行为和表现,是该共同体文化传统实践中不可分割的一部分。<sup>[7] (P114-115)</sup> 绕行不绝的圆形或环形,是跳锅庄这一身体表述实践在时空中得以呈现的基本图式,可帮助参与者建立起他们的宇宙模型,同时也营造了共同体“凝聚”的氛围。在这一基本图式中,身体表述的动态特性使由众人围合而成的圆圈得以驱动,而不同群体对于不同旋转方向的规定则是一种典型的“审美矫饰”。作为文化承载者和实践者,嘉绒人在共同体法则的规定之中选择顺时针或逆时针,传达出了族群表述行为背后的特定历史记忆与基本文化语法。它们一方面作为传统知识加以传承,一方面通过身体操演加以维系。

## 二、右旋: 嘉绒文化记忆与身体表述

### (一) 右/左的生物学与文化表述基础

在所有的族群和文化中,人的身体都是一种极为便利的象征符号,因为身体不仅是主、客观经验的连接点,同时既属于个体也属于社会。<sup>[3] (P46)</sup> 解剖学证实了人体的对称性特征,而这种生物学特征又为相关文化行为提供了表述基础。

1909年,赫兹在《右手优先: 宗教极的研究》中考察了许多民族和文化中惯用右手的习俗。他将人的身体与自然和宗教仪轨联系起来,以太阳崇拜来解释右与左的区分,认为“崇拜者在他的祈祷和仪式庆典中,会自然地朝向太阳(万物之源)升起的地方……以面对这个方位为基准点,身体的不同

部位也指派为不同的方向……自然的景观，白天与黑夜、热与冷的对比，都使人认识到左与右的区别，并将二者对立起来。”<sup>[3] [P48]</sup>赫兹的研究引发了一系列对有关右与左符号分类形式的关注。研究者们在中国、西里伯斯岛、希腊等各处展开调查，试图探究右与左的二元分类形式作为思想与社会组织原始形式的基本原则与共同特征。<sup>[8] [P116]</sup>

这些研究指出，右与左是具有普遍意义的人体先天生物学结构特征；作为一种物理过程，身体向左或向右的运动趋势则是一种后天行为，在两个基本方向上并没有必然的设定；而人们选择以及为何选择向右或向左则是更高一级的文化表述行为。笔者的田野调查显示，丹巴嘉绒锅庄的旋转模式包括右旋（逆时针旋转）和左旋（顺时针旋转），而以右旋为“正宗”。右旋正是嘉绒人历史形成的一种以身体本身为象征符号的核心族群表述语法。然而，由于象征的建构大多数并不具备普遍公认的意义，因此，还必须将“右”与“左”的结构性对立置于具体的地域性、族群性社会历史语境中，方能深入理解嘉绒锅庄“右旋”象征及其解释的独特性。

## （二）嘉绒“右旋”的身体表述与文化记忆

作为一种特定的身体表述语法，右旋被嘉绒人视为“正宗”。它在嘉绒人的历史中形成也在此历史中不断得到解释，其背后沉淀着嘉绒人丰厚的历史文化记忆。因此，对嘉绒锅庄右旋模式的象征阐释需要具备历史的向度和动态变迁的视角。哈拉尔德·韦尔策在对社会记忆实践的研究中指出，不论是人们对现实的感知、对意义的阐释还是行为方式中均存在着普遍的“非同时性现象”，即指不同历史时代沉积下来的记忆材料并存于社会记忆实践之中。<sup>[9] [P9]</sup>在对嘉绒锅庄右旋模式的解读中，我们同样不仅可以看到纵向的文

化记忆沉积现象，还可以发现多族群文化记忆混杂的线索。

对嘉绒锅庄右旋象征表述的第一层次解读与嘉绒人古老的苯教信仰有关。在苯教符号系统中有众多的象征观念、图式和器物都体现出逆时针旋转的特征。

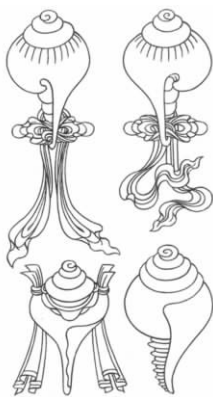
从原始自然崇拜来看，远古太阳崇拜与尚右观念有着内在关联，人站在地球上观察太阳运转即为逆时针右旋。据考证，苯教的象征“雍仲”即从原始自然崇拜中的太阳图案演变而来。西藏日土岩画中大量出现的“𑄎”或“𑄏”符号画即表示太阳及其光芒。象雄王朝时称此符号为“雍仲”。在象雄语中其最初为“太阳”或“永恒的太阳”之意，后来又演变、引申为“固”、“永恒不变”之意。<sup>①</sup>

从宗教属性来看，象雄王朝奉行苯教，逆时针的右旋“𑄎”符号首先被苯教加以简化和定型，并用作自己的教派标志。同时，它还投射为早期苯教信仰的具体仪轨。在苯教的复杂祭祀文化中，据说有360种祭礼、84000种巫术和救度手段。这些仪轨分别由九类祭祀师“辛”承担，其中第六类辛专门负责弘扬雍仲苯（即“永恒持”），在执仪时严格按照从右向左逆时针运动以保持纯正的品行。<sup>[10] [P44]</sup>直至今日，苯教信徒最重要的活动之一就是対神山进行逆时针绕行并沿途煨桑，由此可获得神的庇佑和加持。<sup>[11] [P23]</sup>此外，这一符号在民间也逐渐成为避邪和吉祥如意的象征。比如，一则古老的神话《兄妹分财与祈神》中记载了早期的苯教婚俗，新郎新娘同坐在一块白色毡毯上，上面放着拼成“𑄎”字形的青稞粒，然后祭司和新人一道吟唱颂辞，以求吉祥。<sup>[12] [P155]</sup>丹巴嘉绒藏族民间常可见到人们在房屋外侧墙壁上画上巨大的“𑄎”标志，也为祈求家宅安康之意。

在某些苯教著作中，右旋图式还被认为是対天象的模仿，比如右旋雍仲被认为是与

① “雍仲”（“𑄎”、“𑄏”），藏语发音为 gyung-drung，梵语为 savstika，意为好运、福祉。在汉语中也称为“万”字符，万字符是人类文化中最古老、最常见的象征符号之一，在印度、中国、古希腊，美洲和欧洲等地文化中都有发现。今天它仍是苯教、佛教、耆那教、印度教广泛使用的宗教标记。参见[英]罗伯特·比尔《藏传佛教象征符号与器物图解》，向红笄译，北京：中国藏学出版社，2007年，第104-105页。“雍仲”起源演变与意义的相关研究还参见尕藏才旦《史前社会与格萨尔时代》，兰州：甘肃民族出版社，2001年，第27-28页；格勒《藏族早期历史与文化》，上海：商务印书馆，2006年，第410-411页，等。

太阳的运转和北斗星座的逆时针旋转方向一致。此外,白色海螺是苯教仪轨中的常用法器,包括右旋海螺和左旋海螺。有着逆时针旋纹的右旋海螺在大自然中非常罕见,被认为具有非凡的神力,常握持在神灵的左手之中(图3)。<sup>[13] (P11~12)</sup>在象征意义上,右旋海螺与普通的左旋海螺形成了某种“反常”或“超常”与“常态”的对立关系,强烈地表达着神圣/世俗的区分与对立。对右旋象征表述的第二层次解读涉及嘉绒藏族遥远的族源记忆,也反映出嘉绒藏族在历史与现实中的族群互动关系。



四种白色海螺:

左旋海螺(左上);右旋海螺(右上)

图3 右旋海螺(右上、左下)

1973年,甘肃马家窑遗址出土了一件彩陶纹盆。盆内部口沿以下绘有三组五人一组连臂而舞的图案。三组舞人构成一圆圈,皆面向右前方,似为沿逆时针方向跳圆圈舞。<sup>[14] (P15)</sup>马家窑遗址是古羌人在黄河流域的重要文化遗存。此件出土实物被广泛征引,也多被用来证明圈舞起源的族源和历史。值得注意的是,藏彝文化走廊是古羌人南迁的重要通道。根据格勒博士的观点,今天的嘉绒人正是古代藏族融合古羌人南迁途中散布于藏彝文化走廊中部的后裔——西山诸羌而形成。<sup>[15] (P307~355)</sup>在今天西南藏缅语族各族群中,有着早期羌系族源的民族,如羌族等,大多仍然保留了逆时针旋转的古老传统。与

这些人群一样,嘉绒人在跳锅庄的右旋图式中保留了其古羌系族源的某些历史记忆。



图4 嘉绒妇女着传统盛装

与此同时,石硕从蒙默先生的观点出发,认为嘉绒族源主要存在着另一个早期人群的重要影响,即汉代以后文献中频繁出现的活跃于横断山区的古“夷人”。<sup>①</sup>据其考证,夷系民族的许多文化记忆都可见于今天的嘉绒民俗之中。比如,嘉绒人特别是嘉绒妇女的服饰与藏族区别很大,却与凉山彝族颇为相似,都以发辫缠头帕,下身着百褶裙,以及身披披毡。尤其是披毡,嘉绒语称为“阿戈”。披披毡的风俗在墨尔多神山周围区域保存得最为完好。而且与彝族不分男女老幼平时都披披毡不同,嘉绒妇女只在跳锅庄时才披。<sup>[17] (210~213)</sup>



图5 凉山布拖火把节彝族妇女盛装跳“得乐荷”

① 参见“嘉绒族群:横断山区古代夷人之后裔”,石硕《藏族族源与藏东古文明》,成都:四川人民出版社,2001年,第193~209页。(蒙默先生在《历史研究》1985年第1期上发表《试论汉代西南民族中的“夷”与“羌”》,首次提出在汉代以来的西南地区,除氏系民族、羌系民族之外,还存在着另一个民族体系——“夷系民族”。)

在保罗·康纳顿看来,纪念仪式和身体实践是有关过去的意象和记忆知识的至关重要的传授行为。<sup>[1] (P40)</sup> 跳锅庄正是以身体本身作为无文字族群嘉绒藏族在历史记忆和文化表述中的重要手段,因而对保存其夷系族源记忆具有特殊意义。同样,许多有着夷系族源的民族,包括今天藏缅语族彝语支中的彝族、纳西族、拉祜族和哈尼族等,<sup>[16] (P159)</sup> 大多有尚右的习俗。如彝族以逆时针为“转进来”,对主人家吉利,以顺时针为“转出去”,对主人家不吉利,跳锅庄也按逆时针方向旋转。由此可见,嘉绒锅庄的右旋图式中沉淀着其夷系族源的文化印迹。

从嘉绒族源的总体构成来看,古羌系民族、夷系民族构成了嘉绒族源的主要基底,而吐蕃或者说藏族则是相对较晚的族群来源。不同的族源记忆和文化记忆“非同时性”地沉积在嘉绒藏人的传统观念之中,却又“同时性”地显现在嘉绒藏族传统观念的表述实践之中,表现为“右旋”与“左旋”在外在形式上的结构性区分。由此,我们可以在更深层次上理解丹巴嘉绒人何以“右旋”为本土的传统和“正宗”,而以“左旋”为外来影响的表现。

此外,在嘉绒多族源背景的基础上,藏彝文化走廊历史和现实中密切的族群文化互动也对嘉绒藏族文化的身体表述规则产生着影响。在本区域内除藏族之外,居于岷江上游及岷江与大渡河上游流域之间的羌族与嘉绒人的关系最为密切。今天流行于阿坝和甘孜两个自治州范围内的嘉绒锅庄与羌族锅庄由此表现出许多一致的风格特征。在许多场合下,二者还会被合称为“藏羌锅庄”。<sup>[17] (P6-14)</sup> 嘉绒锅庄与羌族锅庄相同,均按逆时针方向右行舞,而不是以藏族锅庄的跳法按顺时针方向行舞。

总之,从历史的动态维度来看,“右旋”作为无文字族群嘉绒藏族的一种身体象征表述符号具有相应的符号能指和所指。能指,即右旋图式的符号性外显;所指,即其背后所指涉的意义和观念。根据列维·斯特劳斯所谓象征符号的“不稳定指示”特性,往往

符号的能指和所指在社会变迁中的变化速度和程度并不一致,相对而言,后者的变化要比前者的变化大得多。<sup>[18] (24)</sup> 在丹巴嘉绒人的传统中,右旋图式是一种基本被固定化的符号能指,辐射到从观念到实践的各个领域和层面,其背后所表述的符号所指却不是某种单一、恒定不变的意义指向。其中涵括了嘉绒人在历史进程中从原始自然崇拜到苯教信仰再到民俗观念的多重象征意义,同时还揭示出藏彝文化走廊族群普遍具有的多元族源背景,烙印下嘉绒人在吐蕃族源之外更为古老的羌系和夷系族源文化记忆。作为一种身体表述实践,丹巴嘉绒锅庄也在“右旋”的符号象征中获得了自己的内在规定性。

### 三、文化记忆、族群表述与认同再造

哈布瓦赫于1925年首次提出“集体记忆”理论,指出记忆具有公众性、集体性,同时强调集体记忆在本质上是立足于现在而对过去的一种重构。<sup>[19]</sup> 后来扬·阿斯曼以此为基础提出“文化记忆”概念,指出文化记忆呈现为“涉及过去的知识”的多种表述形态,并与群体认同直接相关。<sup>[20] (P5-6)</sup> 在对人类记忆问题日益深入的研究中,一个共同的关注点日益凸显出来,即考察社会群体如何选择、组织、重述“过去”,借助各种媒介(文字、歌舞、定期仪式、口述或文物)来创造群体的共同传统,诠释群体的本质及维系群体的凝聚。<sup>[21] (P28-47)</sup> 换言之,作为“过去”的一种显现方式,“文化记忆”是一种公众性、建构性的文化资源。它具有整合和认同的社会机能,但同时又必须以另一个社会机能——族群表述为基础。<sup>[18] (P245)</sup>

在嘉绒锅庄的案例当中,嘉绒文化记忆的沉积在历史演进的纵向轴和族群互动的横向轴中展开;而共同体对文化记忆的唤起和表述则在具体的社会情境中依赖于实践的逻辑。无论是右旋作为身体表述本身所具有的多重意涵,还是围绕这一表述展开的“再表述”,即嘉绒人在特定社会情境中对右旋的策略性解释和运用,都使嘉绒文化记忆的选择、

组织与重述过程变得更为复杂。

### (一) 表述的对抗与选择

今天嘉绒传统锅庄以右旋为“正宗”的身体表述规则和意义已经在嘉绒人的内部解释中达成共识。而这一“共识”恰恰是围绕共同体文化记忆所展开的表述对抗与表述选择的结果。

嘉绒锅庄右旋图式背后投射的是逆时针雍仲苯，而逆时针与顺时针雍仲二者之间的结构性对立是后来才约定俗成的。日土岩画中最早的太阳崇拜符号是雍仲的原型，其中两种旋转方向都有。有学者认为在“雍仲”符号尚未规范化之前，可能有各种不同的形式，包括不同的旋转方向。<sup>[10] P27~28)</sup> 苯教学者阿旺嘉遥样杰贝罗哲的著作《德尼朗艾》中也说，早期苯、佛二教的雍仲均有两种转法。<sup>[22] P122~123)</sup> 意大利学者图齐也考证过苯教和佛教均有左旋和右旋两种运动方向，如在某些苯教仪轨中，右旋仅由男人专用因而称为“阳旋”；左旋属于女子因而称为“阴旋”。<sup>[23] P358)</sup> 在此，旋转方向即是作为性别区分依据而作用的。他指出，苯教徒在较晚时期占据了右旋运动，方使逆时针方向的反复运动成为苯教的典型准则之一。<sup>[23] P357)</sup> 佛教从印度进入藏地后，与本土苯教发生了激烈的冲突与对抗。在此过程中苯教通过对符号表征和意义进行区分和选择形成了与佛教的结构性对立，也使信仰苯教的嘉绒人选择性地形成了对右旋表述法则的文化记忆和内部解释。

### (二) 表述的强化与削弱

文化记忆通过共同体成员的表述实践得以维系和传承。而共同体的每一代人或者共同体中不同的个体可以不断地从新获得的文化记忆中出发，在具体社会语境中或佐证、强化，或削弱过去文化记忆的有效性。

三布多吉是丹巴县梭坡乡宋达村的锅庄师傅，也是方圆百里最有声望的民间苯教

“阿外”。<sup>①</sup> 在访谈中他自豪地告诉笔者，嘉绒传统锅庄按雍仲苯的规定从逆时针方向旋转与地球自转的方向一致，而苯教在几千年前就已经发现了这一点，是很了不起的。宋达村所在的二十四村一带是丹巴境内受藏传佛教和康巴文化影响最深的地方，这种看法强化了三布师傅对嘉绒本土苯教信仰的自豪感，并在相当程度上支持了他在当地作为“苯教阿外”的身份合法性和执仪的有效性。

### (三) 表述的挪用与改造

此外，人们还会从现实情境的具体需要出发，对符号象征背后的文化记忆进行挪用或改造，以形成新的意义表述，建立或调整认同边界。

在清乾隆年间大小金川之战以前，苯教在嘉绒地区与藏传佛教东进势力进行了长时间对峙，一直在本地区占据着绝对优势。嘉绒人对右旋雍仲苯转向的感知和实践也相当牢固。今天，大多数嘉绒人认为，藏族人（泛指其他藏族）跳锅庄按顺时针方向旋转，嘉绒人跳锅庄按逆时针方向旋转。也有人认为，跳锅庄时苯教徒逆时针舞动，佛教徒顺时针舞动。<sup>[17] P8)</sup> 但在笔者的田野经验中，这些看法显然都不够全面。如前文所述，丹巴嘉绒人不论信仰苯教还是藏传佛教的某个教派，在跳锅庄时均会遵循各地的传统。如巴底地方的某人，即便信奉藏传佛教，但跳大小锅庄均只能按当地的规矩沿逆时针方向旋转；同样，二十四村信仰苯教的村民跳受康巴弦子影响而形成的小锅庄“弦子锅庄”，却也只能按顺时针方向旋转。由此可见，虽然在嘉绒藏族与其他藏族（尤其指西面近邻的康巴藏族）之间，人群共同体差异与宗教差异并存，而且人群共同体的区分在历史逻辑上要先于宗教的差异，只是这两种差异在不同的社会背景会得到不同的表述。

新中国成立之初，嘉绒人被识别为“藏族”。之后相当长一段时期内，与人群共同体

① 由于嘉绒各地方言存在差异，对民间苯教执仪者的称呼也不同，在巴塘、得荣一带称为“更布”；在甘孜一带称为“阿尼”；九龙及康定的营官和沙德一带称为“阿乌公巴”；丹巴、道孚则称为“奥外”、“更巴”；康定鱼通一带则称为“公嘛”。参见杨嘉铭等著《甘孜藏族自治州民族志》，北京：当代中国出版社，1994年，第107页；林俊华《苯教，一个古老宗教在康区的历程》，《西藏旅游》2002年第4期，第80页。



差异相关的文化记忆被弱化和遮盖,而民族国家框架中“藏族”的统一民族身份得以凸显。在此前提下,右旋与左旋被主要解释为藏族内部不同宗教信仰人群之间的差异。自上个世纪八十年代末以来,民族民间传统文化在全中国范围内逐渐复兴,这一解释也开始发生改变。从1990年左右开始,各种独具嘉绒特色的文化传统,包括仪式、节日、民俗等重新在城镇乡村得到广泛重视;与此同时,在日常生活到官方话语的各个层面上嘉绒人开始逐渐强化嘉绒文化之于藏文化的独特性。丹巴县历年来举办过多届“嘉绒风情节”。不论是举行“嘉绒之鹰”、“嘉绒之花”的选美活动,还是组织盛大的嘉绒风情展演,主要宗旨都在于凸显“嘉绒藏族”与其他地区藏族不同的民俗风情特色,以期在藏族风情旅游的客源市场中分割一席之地。因而,当调查中人们告诉我,嘉绒人跳锅庄与其他藏族不同,其他藏族按顺时针方向左旋,而嘉绒藏族按逆时针方向右旋(似乎忘了自己也跳左旋锅庄),也就不足为奇了。嘉绒族群意识的复兴与中国少数民族地区的现代化进程密不可分。在此过程中,文化传统和共同体记忆开始作为文化资本参与到族群与地区间的经济、文化竞争中。从这一现实情境出

发,右旋作为苯教与佛教的传统区别性标志,在今天更主要地被挪用、改造来解释嘉绒藏族与其他藏族之间的文化差异,从而在新的资源竞争背景下重新调整嘉绒的内部与外部认同边界。<sup>[21][P4]</sup>

#### 四、结语

共同体总是通过多种方式来传承他们的集体记忆,无文字族群更注重以身体本身来进行文化表述,以人体对姿势的记忆、操演来加以铭刻,将“自我感”融入到每个个体的血液和骨肉中。通过上文对嘉绒锅庄右旋象征表述的多向度解读可以看到,每一代嘉绒藏族文化记忆的形塑过程背后都充斥着强烈的实践动力,每一种符号象征在不同的实践情境中都可能被改写成新的共同体认同。“右旋”表述的意义指向并非单一明确,也并非一堆乱麻。其中各个部分在何种语境中产生,又在何种语境中被推向意义阐释的前台,取决于共同体维系传统并应对社会历史变迁的根本诉求。

(责任编辑 闵煜)

#### 参考文献:

- [1] [美] 保罗·康纳顿. 社会如何记忆 [M]. 纳日毕力戈译. 上海: 上海人民出版社, 2000.
- [2] 阿坝藏族羌族自治州文化局集成编写组编. 中国民族民间舞蹈集成·四川卷·阿坝藏族羌族自治州资料卷 [Z]. 1987.
- [3] [英] 菲奥纳·鲍伊. 宗教人类学导论 [M]. 金泽, 何其敏译. 北京: 中国人民大学出版社, 2004.
- [4] 和树芳. 普米锅庄“搓磋” [J]. 今日民族, 2007, (7).
- [5] 萧梅. 田野的回应——音乐人类学笔记 [M]. 厦门: 厦门大学出版社, 2001.
- [6] 冯文俊. 富有特色的花僮僮民间音乐舞蹈 [J]. 民族民间音乐, 2003, (4).
- [7] [英] 埃德蒙·利奇. 语言的人类学面面观: 动物类别与言语滥用 [A]. [英] 托马斯·科伦普. 数字人类学 [C]. 郑元者译. 北京: 中央编译出版
- 社, 2007.
- [8] [英] 罗德尼·尼达姆. 原始分类英译本导言. [法] 爱弥儿·涂尔干、马塞尔·莫斯《原始分类》[M] // 汲喆译. 上海: 上海人民出版社, 2000.
- [9] [德] 哈拉尔德·韦尔策. 社会记忆(代序), 社会记忆: 历史、记忆、传承 [M]. 季斌, 王立君, 白锡堃译. 北京: 北京大学出版社, 2007.
- [10] 尕藏才旦. 史前社会与格萨尔时代 [M]. 兰州: 甘肃民族出版社, 2001.
- [11] 赵萍, 续文辉. 简明西藏地方史 [M]. 北京: 民族出版社.
- [12] [英] 桑木旦·G·噶尔梅. 概述苯教的历史及教义, 收入 [意]《喜马拉雅的人与神》[M]. 向红茄译. 北京: 中国藏学出版社, 2005.

(下转第87页)



爱情、汤瓶、踏脚。也正是这种非主我的体验使得张继刚不受传统习俗的束缚,跳脱了回族舞蹈的传统窠臼,利用回族舞蹈典型符号造就出美轮美奂的汤瓶舞,舞出了新颖别致的扇子舞,跳出了强健有力的踏脚。这不得不说是在舞蹈本体上的突破,但仅仅局限在这个层面只能算是对舞蹈动作、技术的丰富发展,更为深刻的在于《花儿》没有就事论事,而是针对“花儿”与“羊哥”的纯真爱情,羊与人自然和谐的情感,以小见大,着笔于一点,意在深远——通过讴歌“花儿”与“羊哥”的爱情,表现“花儿”精神的生生不息。把虽属于回族式的题材、形式、情感,置于历史、时代、民族的大背景下来关

照,使《花儿》内涵和底蕴具有天人羊合一、自然和谐的宏大主题。这不仅弘扬了宁夏悠久的历史人文,解读了穆斯林文化,传递出“花儿”精神的生生不息,更使得这种文化、这种情感、这种精神逾越了狭隘的民族意识,跨越了偏执的文明观,超越了人世间的世俗,更具有时代性、共通性、普适性,具有更为广阔的文化解读空间,使得每一位观众走进剧场欣赏《花儿》时都能体味到一种感动、得到一种启迪,并且这种感动和启迪始终是在一个鲜活、丰盈、充满情感召唤力的舞蹈形象中。

(责任编辑 闵 煜)

#### 参考文献:

[1] 讴歌生命的永恒,追求艺术的品质——大型原创回族舞剧《花儿》座谈摘要[J]. 舞蹈杂志, 2009, (4).

[2] 杨宁国. 宁夏彭阳发现旧石器时代遗址[N]. 中国文物报, 2003-6-13.

[3] 薛其昌. 黄河文明的绿洲宁夏历史文化地理[M]. 宁夏人民出版社, 2007.

[4] 彭羲. 碌盘铭文的注释及解析[J]. 宝鸡文理学院学报, 2003, (5).

[5] 余秋雨. 舞台哲理[M]. 中国盲文出版社, 2007.

[6] 邹荣. 六盘山区传统文化探究[M]. 文化艺术出版社, 2004.

[7] 彭树智. 文明交往论[M]. 陕西人民出版社, 2002.

[8] 徐寒. 中国艺术百科全书(舞蹈卷)[M]. 人民出版社, 2007.

[9] 马明良. 伊斯兰文明与中华文明的交往历程和前景[M]. 中国社会科学院出版社, 2006.

[10] 季羨林. 东方文化集成(总序)[M]. 经济日报出版社, 1997.

(上接第82页)

[13] [英] 罗伯特·比尔. 藏传佛教象征符号与器物图解[M]. 向红笳译. 北京: 中国藏学出版社, 2007.

[14] 徐学书. 嘉绒藏族“锅庄”与羌族“锅庄”关系初探[J]. 西藏艺术研究, 1994, (3).

[15] 格勒. 藏族早期历史与文化[M]. 上海: 商务印书馆, 2006.

[16] 石硕. 藏族族源与藏东古文明[M]. 成都: 四川人民出版社, 2001.

[17] 如庄春辉. “藏羌锅庄”是阿坝的一张文化名片[J]. 西藏艺术研究, 2005, (2).

[18] 彭兆荣. 人类学仪式的理论与实践[M]. 北京: 民族出版社, 2007.

[19] 莫里斯·哈布瓦赫. 论集体记忆[M]. 毕然, 郭金华译. 上海: 上海人民出版社, 2002.

[20] [德] 扬·阿斯曼. 集体记忆与文化认同[A]. [德] 哈拉尔德·韦策. 社会记忆(代序), 社会记忆: 历史、记忆、传承[M]. 季斌, 王立君, 白锡堃译. 北京: 北京大学出版社, 2007.

[21] 王明珂. 华夏边缘——历史记忆与族群认同[M]. 北京: 社会科学文献出版社, 2006.

[22] 刘志群. 西藏祭祀艺术[M]. 石家庄: 河北教育出版社, 2000.

[23] 意乐欲梵音·南瞻部洲冈底斯雪山志[A]. [意] 图齐《西藏宗教之旅》[C]. 耿昇译, 王尧校订. 北京: 中国藏学出版社, 1999.